

## La instalación teatral como agente de reconfiguración del hecho escénico

Daniela Berlante (UNA/UBA)

Pensar hoy el teatro contemporáneo implica desplegar una serie de categorías que han resultado eficaces para intentar abordar un objeto de por sí bastante inasible. Performático, postdramático, posmoderno, postespectacular, son denominaciones que, si bien pueden diferir en varios de sus presupuestos, coinciden de manera excluyente en un punto: el teatro contemporáneo se resuelve en la interdisciplinariedad de las artes.

Tratar a esta altura de definir la especificidad del teatro puede resultar una tarea, si no nostálgica y conservadora, al menos ímproba. Sobre todo porque el teatro contemporáneo hace del cruce de las artes su íntima naturaleza, encontrando, paradójicamente, en la hibridación la propia especificidad. Cuando se trata entonces de configurar el nuevo objeto espectacular, ya forma parte del paisaje teatral la recurrencia a otras manifestaciones artísticas, tanto como a las omnipresentes nuevas tecnologías.

Me interesa en esta oportunidad revisar la relación que el teatro ha establecido con una disciplina proveniente de las artes visuales, la instalación, para ver la clase de productividad que ese vínculo logra establecer. Me refiero a un alcance que no sólo afectaría a la condición estética del espectáculo, sino a un tipo de configuración alternativa para pensar el lugar del actor, del espectador y de la obra misma.

Instalación, señala Josu Larrañaga (2001) “es un término recurrente para denominar las propuestas artísticas a las que no se les podía aplicar fácilmente aquellas categorías tradicionales de pintura y escultura, y que, por otro lado, tampoco podían ser ubicadas en calificativos más recientes”.

Exterior a la bi o a la tridimensionalidad, la instalación se revela entonces como un objeto que escapa a la lógica binaria tan propia del modelo arborescente con el que Deleuze y Guattari caracterizaron al modo de funcionamiento de la cultura de Occidente. Ni pintura, ni escultura, la instalación es un modo de aglutinar lo inclasificable de las artes visuales, lo que se resiste a la ubicación en compartimientos conocidos y estables (tranquilizadores, por cierto), lo que se escurre a la categorización.

Creemos firmemente que buena parte de las veces las categorizaciones son más funcionales al crítico que a los objetos que va a estudiar. No obstante ello, no nos sustraemos a las mismas y celebramos la existencia de espacios de pensamiento que incluyan a aquellos fenómenos estéticos que no pueden ser abordados exclusivamente desde la lógica sujeto-objeto, significado-significante, contenido y expresión.

Desde los estudios teatrales también se crearon denominaciones para englobar al teatro “inclasificable”. En ese punto, la de Teatro Postrdramático, acuñada por el teórico alemán Hans-Thies-Lehmann se reveló operativa para analizar la evolución y práctica de la puesta en escena de las últimas décadas en un contexto prioritariamente europeo, pero es un hecho que ha servido de referencia para leer tipos de funcionamientos de la escena local. Frente al modelo de la representación se encontraría el ideal utópico de la “presencia” radicalizada, un modelo que no sería ya de la significación sino de las fuerzas, intensidades, pulsiones, como supo caracterizar Jean-Francois Lyotard al Teatro Energético; un modelo que ya no seguiría la lógica de la transmisión idéntica de lo mismo, sino que encontraría en el funcionamiento performático su razón de ser.

Podríamos pensar que en lo que coinciden la categoría de instalación con la del teatro más allá del drama es en la voluntad de encontrar un espacio teórico para la ubicación de aquellas manifestaciones artísticas resistentes a la clasificación desde los parámetros hegemónicos binarios.

Ahora bien, en este panorama en el que es un hecho pensar el teatro contemporáneo desde la figura del *crossover*, trataré de desplegar su alcance cuando se configura en términos de una instalación. Y lo hago básicamente porque la instalación problematiza la práctica artística. Y en el gesto de problematizarla, la politiza. Veremos cómo puede leerse esto cuando de instalación teatral se trata. ¿Qué desafíos estaría planteando esta modalidad que asume el teatro actual? ¿Qué reconfiguraciones establece para pensar los lugares del actor, la obra y el espectador? ¿Quién se dice autor y cómo se produce la autoría? ¿Qué ocurre cuando se abandona la disposición escena-platea y el espacio deviene una totalidad a recorrer?

En principio deberíamos dejar planteados cuáles son los términos de la instalación proveniente de las artes visuales para ver luego su productividad al expandirse hacia el teatro.

Josu Larrañaga entiende que instalar tiene que ver con conferir estatuto artístico a un espacio. El espacio se revela un elemento nodal en la medida en que va a situarse ahora en el centro de la propuesta plástica. "...La instalación es una nueva forma de expresión que viene a reconsiderar las condiciones espaciales de presentación de las propuestas artísticas"

Ahora bien, el espacio deja de ser soporte de la obra para volverse parte prioritaria de la misma, funcionando a la manera de un tejido intertextual. El espacio no es ya un recipiente nuevo en el cual se depositan los objetos artísticos, sino que debe leerse como un conjunto de mecanismos dispuestos por el autor que necesitan ser activados por el espectador para comenzar a funcionar. En este sentido, el artista instalador propondría una zona abierta de interacción, de intercambio y de diálogo con el espectador quien –en definitiva- será aquel que otorgue contenido a la obra en el acto mismo de recorrerla. (2006,2)

Al respecto afirma Boris Groys:

" La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte. Todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra sencillamente porque forma parte de él" (2014: 54)

Lo desafiante de la instalación es que promueve para el visitante la realización de actividades no previstas por la pintura y la escultura. Si las artes visuales hicieron de la vista el sentido prioritario, la instalación introduce una política del recorrido y del uso. La clave se desplaza: ya no la encontraremos en la contemplación. De lo que se trata para el público, no es ya mirar como tarea excluyente sino utilizar y no poner en funcionamiento los dispositivos propuestos por el instalador. Esto habilita a homologar la condición de espectador con la de un usuario. Como sostiene el crítico y curador Nicolas Bourriaud, la obra de arte contemporánea ya no es la conclusión del proceso creativo sino un generador de actividades. En esta cultura de la actividad el sentido de la obra proviene de su uso, nace de una negociación entre el artista y el usuario. Su sentido se construiría en la intersección del dispositivo planteado por el artista con el uso que del mismo se hace.

Como lo señala Michel de Certeau, citado por Bourriaud en su ensayo *Postproducción*, el consumidor se dedica a un conjunto de operaciones que constituyen una verdadera producción silenciosa y clandestina. Servirse de un objeto es interpretarlo. Claro que utilizar un producto es a veces traicionar su concepto: leer, mirar una obra o un

film es también saber desviarlos. El uso es, en este sentido, un acto de micropiratería. Por ello concluimos que la instalación artística es un fenómeno impredecible y fortuito, ya que va a depender de la utilización particular y heterogénea que realice de ella cada visitante. En este sentido, si bien hay una estrategia de uso promovida por el instalador (ya lo había formulado Umberto Eco: “generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro” (2013:74) la propia naturaleza de la instalación artística incluye, al tiempo que fomenta, la posibilidad del desvío. El visitante recorre y se desplaza de un modo personal, tomando decisiones individuales, a la manera del *flâneur*. Se podrá objetar que una exhibición artística propone exactamente lo mismo. ¿En qué consistiría entonces la diferencia de actividad ante una instalación? Precisamente en la interacción, en el uso, en la manipulación de los dispositivos que en ella se encuentran y en la posibilidad para el espectador de llevar a cabo una experiencia. A diferencia de la exposición de arte que promueve la mirada como operación sensorial por excelencia, la instalación convoca al despliegue de todos los otros sentidos, que en el acto fundante de la *flânerie* movilizan la experiencia y van creando contenido. Es por esto que el visitante es equiparado a un co-autor, en la medida en que la obra ya no se resuelve autónomamente. Es de la relación entre autor y espectador que la misma obtiene su estatuto. Bourriaud encontró en el concepto de estética relacional la formulación para caracterizar el estatuto que asume la obra de arte contemporánea. A diferencia de la obra de arte moderna que podía existir independientemente del espectador, las obras de arte contemporáneas hacen del intersticio la zona de su existencia, como si el único espacio posible para su realización estuviera en ese “entre” que tiene lugar entre creador y público.

Pensemos el fenómeno cuando se expande hacia el teatro, cuando nos encontramos ante una instalación teatral en la que los dispositivos para la interacción y los hitos a ser recorridos ya no están constituidos sólo por objetos materiales inertes sino por los cuerpos de los actores, como ha sido el caso de Museo Ezeiza (Pompeyo Audivert), Spa Conceptual (Ana Alvarado), Casus Belli (Federico Aguilar) por citar sólo algunos ejemplos de la escena local.

Erika Fischer Lichte analiza la famosa performance *The lips of Thomas* de Marina Abramovic, que tuvo lugar en una galería de Innsbruck en el año 1975 y en la cual la artista corrió riesgo de muerte de no haber sido por la intervención de un grupo de

espectadores que impidieron terminara desangrada y congelada, y lo hace para demostrar que esa clase de acontecimiento -a caballo entre el arte y la vida- logra invertir el rol tradicional asignado para el actor y el espectador. En efecto, en el hacer de los espectadores (que descolgaron a la performer de la cruz de hielo sobre la cual se encontraba, y con eso se dio por finalizada la performance) quedaba cifrada para ellos la posibilidad de devenir actores, sujetos actuantes, no ya observadores. Si la performance vehiculiza la posibilidad de la inversión de los lugares tradicionalmente asignados, podríamos colegir que la instalación teatral, en la medida en que constituye un evento performático, hace lo propio. Al volverse el espectador coautor del espectáculo, ya que éste último depende ineludiblemente del hacer del público en la instancia del recorrido y del uso de los dispositivos a su alcance, se dispara irremediabilmente la pregunta por la autoría, y en este cuestionamiento viene a jugarse una cuestión de poder. En efecto, la autoría pasa a ser una instancia compartida y en esa “cesión” de poder se estaría equiparando el estatuto del autor con el del espectador, lo cual no deja de constituir un problema. No se trata de negar el lema de Argentores que reza “sin autor no hay obra” sino de pensar qué ocurre cuando la autoría se ejerce incluso, desde el lugar del espectador, lugar hasta hace poco impensado para atribuirle semejante condición. Si bien compartimos la idea duchampiana de que es el espectador quien crea los cuadros, no es menos cierto que esa instancia dista mucho de tener reconocimiento institucional y/o jurídico.

Sólo para avivar la polémica, y por el gusto de dejar abierta la problemática, me gustaría dar paso a una voz disidente respecto de la mirada democratizante e idealizada con que viene siendo leída la instalación.

Sostiene Boris Groys:

“La decisión del artista de autorizar a la multitud de visitantes a entrar en el espacio de la obra se interpreta como una apertura democrática del espacio cerrado de la obra. Este espacio contenido parece transformarse en una plataforma para la discusión pública, la práctica democrática, la comunicación” ...Y sin embargo ... “el espacio de la instalación artística es, simbólicamente propiedad privada del artista. Al entrar en este espacio, el visitante deja el territorio público legitimado democráticamente, y entra en un espacio de control autoritario y soberano. El visitante está aquí, en cierto modo, en territorio extranjero, en el exilio. El visitante se vuelve un expatriado que debe entregarse a una ley extranjera, a una ley que es sancionada por el artista. Aquí, el artista actúa como legislador, como soberano del espacio de la instalación incluso –y quizás

especialmente- si la ley que el artista le da a la comunidad es una ley democrática” (2014: 57,58)

Se desprende entonces que no todas las miradas apuntan a despolemizar los contenidos y relaciones que circulan en el territorio de la instalación. Groys los complejiza volviéndolos políticos. Creo que la instalación teatral, por la reconfiguración del hecho escénico que promueve, por su apuesta a la experimentación y por la voluntad de seguir poniendo en cuestión el modo cómo puede hacerse teatro en el siglo XXI merece darse a sí misma esta clase de discusión.

## **BIBLIOGRAFIA**

**Bourriaud, Nicolas**, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009

-----, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008

**Eco, Umberto**, “El Lector Modelo”, *Lector in Fábula*, Buenos Aires, Sudamericana, 2013. 1era edición: 1981

**Fischer-Lichte, Erika**, *Estética de lo Performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.

**Groys, Boris**, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014.

**Larrañaga, Josu**, *Instalaciones*, San Sebastián, Nerea, 2001

**Lehmann Hans- Thies**, *Le Théâtre Postrdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.